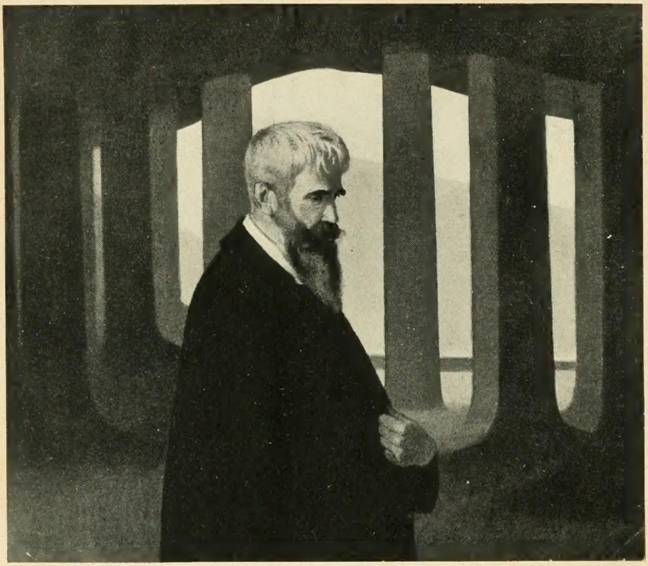
Appia, Adolphe
Art vivante

ADOLPHE APPIA

# ART VIVANT OU NATURE MORTE?

BOTTEGA DI POESIA
VIA DEL MONTE NAPOLEONE 14
MILANO 1923



ADOLPHE APPIA

peint par René Martin devant la Forêt sacrée

ADOLPHE APPIA

# ART VIVANT OU NATURE MORTE?

BOTTEGA DI POESIA
VIA DEL MONTE NAPOLEONE 14
MILANO 1923

Arti Grafiche Pizzi e Pizio - Milano

# ART VIVANT OU NATURE MORTE?
## PAR ADOLPHE APPIA

L'art dramatique est en pleine évolution, et cette évolution ressemble beaucoup à l'anarchie. Plus que jamais nous éprouvons le besoin de nous entendre au sujet du théâtre, et de chercher en commun le principe qui pourra nous sortir du déssarroi et de l'incohérence et nous guider vers un style auquel tendent nos désirs bien que nous ne sachions trop comment les formuler. Une exposition du théâtre répond donc à un vœu légitime, et nous ne pouvons qu'applaudir avec reconnaissance aux efforts faits dans ce sens par leurs organisateurs.

Pourtant, tout d'abord, une question s'impose: le théâtre peut-il être exposé? Et, dans ce cas, quels éléments nous offrira-t-il pour une demonstration intégrale? Car c'est bien là ce que nous cherchons.

L'art dramatique doit premièrement posséder un édifice qui lui soit consacré. L'architecture, malheureusement ne s'éxpose pas. L'art du volume et de la pesanteur ne s'exprime pas par une maquette ou un dessin; ceux-ci ne s'adressent qu'aux professionnels. Chacun aura ressenti en quittant une salle de tableaux, par exemple, pour entrer dans une salle d'architecture, que si la peinture avait bien été exposée dans l'une, l'architecture ne pouvait pas l'être dans l'autre; et que l'on passait ainsi d'une réalité tangible et achevée (la peinture), à une abstraction conven-

pondre au jeu des acteurs, la question des deux ou trois dimensions s'est posée toujours plus impérieuse: d'une main le metteur en scène retenait encore par une longue habitude la peinture; mais, de l'autre, il appellait de tous ses vœux une plasticité (praticabilité) que la peinture lui refusait. Il en est résulté une grande diminution dans les lieux choisis par les auteurs en vue de ne placer leur action que dans un cadre qui fut facile à représenter. Nous en étions là quand la danse — sous l'impulsion puissante des sports sans doute — s'est peu à peu émancipée. Le corps vivant et mobile s'est affirmé, et, chose de première importance, en dehors des vraisemblances psychologiques d'une action dramatique déterminée. Il a pris rang de moyen d'expression à lui seul. De ce jour la peinture des décors avait vécu! Sa mort est, hélas, fort lente — à notre grè du moins — mais elle est irrévocable; et la vérité esthétique représentée par le corps vivant a définitivement triomphé. — Actuellement pour tous ceux qui s'occupent sérieusement du théâtre, c'est l'acteur et son jeu, le danseur et sa plastique rythmée et mobile qui commandent au matériel décoratif, et jusqu'à l'agencement de la salle et de l'édifice consacrés au théâtre. Nous sommes enfin libres! — Il nous reste à témoigner de notre liberté par des actes; et c'est pourquoi nous avons des expositions du théâtre. Avec ces expositions nous attendons démontrer la suprématie du corps vivant de l'acteur sur le décor inanimé — de l'art vivant sur la nature morte. Reste à savoir si nous employons des moyens suffisamment démonstratifs. Tout d'abord pensons au visiteur, car, là comme ailleurs, se trouvent mêlés les laïques et les professionnels, et notre démonstration doit être suffisamment approfondie pour intéresser l'homme du métier, et assez brillante pour entraîner la conviction du laïque. Les deux choses sont-elles conciliables?

Bien que le mouvement soit en lui-même indépendant de toute

ambiance, il est cependant désirable de lui offrir un espace accidenté, qui en fasse valoir les épisodes et les nuances; c'est-à-dire de lui opposer des obstacles. A cet effet l'auteur, et par lui l'acteur, doivent compter sur une souplesse absolue du matériel inanimé. Nous voici donc en face d'obligations tout-à-fait différentes de celles que la peinture nous imposait abusivement. Car le mouvement émane d'un corps à trois dimensions, et il semble bien que si nous voulons le servir cela doive impliquer le rejet définitif de la peinture sur toiles verticales, ou, du moins, la réduire à peu de choses. Puisque l'espace ainsi conçu dépend exclusivement des évolutions de l'acteur, c'est à l'acteur seul que seront destinés nos projets. L'acteur ne peut rien préciser sans l'auteur dramatique. La hiérarchie normale sera donc: l'auteur, l'acteur, l'espace. Mais, prenons garde, cette hiérarchie est organique: l'auteur ne peut pas s'adresser à l'espace sans passer premièrement par l'acteur! C'est d'avoir négligé cette vérité technique fondamentale qui nous a plongés dans l'anarchie en matière de mise-en-scène. — Nous touchons donc là au nœud de la question.

La majorité de décors et maquettes présentés dans nos expositions s'appliquent à des pièces déjà connues, et cherchent à réaliser un tableau issu directement de l'imagination de l'auteur ou du peintre décorateur, sans avoir passé hièrarchiquement par l'acteur. Evidemment l'acteur y est pris en considération bénévole; on lui laisse quelque place; l'on tient approximativement compte du jeu qu'on lui suppose, et l'on va même jusqu'à rendre plastiques et praticables les emplacements qui doivent entrer en contact positif avec ses trois dimensions vivantes; puis l'on cherche par des procédés enfantins à unir tant bien que mal cette praticabilité de rencontre avec la belle peinture verticale et découpée. Pourtant l'ensemble du tableau est toujours considéré comme pouvant se suffir à lui même; l'acteur y est placé par

condescendance, car il est là un incontestable trouble-fête. L'on va même si loin dans les dessins exposés que les décors n'y sont pas représentés dans leur réalité, c'est-à-dire tels qu'ils sont dans l'accord boiteux des deux et des trois dimensions, mais tels qu'ils seraient sans ce pénible dilemme! Le dessin d'un décor devrait toujours donner aux visiteurs l'impression exacte de sa réalité sur la scène, tel qu'il sera une fois construit, et sans atténuation hypocrite (en particulier pour le sol et le pied des toiles); si non il est un mensonge et contribue sensiblement à troubler le jugement du visiteur. De notre hiérarchie normale résulte qu'une exposition de décors ne sera plus celle de dessins ou maquettes représentant de la peinture, mais simplement de projets d'espaces coditionnés par la présence vivante et mobile de l'acteur, elle même placée sous les ordres de l'auteur dramatique; et il faudra confirmer ce principe hiérarchique par la composition et la probité du dessin. Or, comme ces espaces n'auront de signification — et partant d'expression — que par la présence mobile de l'acteur, leurs simples dessins ou maquettes donneront l'impression vive de l'incomplet, et feront désirer au visiteur la présence du corps vivant qui seul les a motivés. Si alors nous bornons là les elements d'une exposition du théâtre, elle ne sera pas démonstrative pour le grand public et manquera son but; car elle ne s'adressera qu'à ceux des hommes du métier capables d'animer en leur imagination ces décors déserts et sans vie. Il faudrait donc lui adjoindre son complément naturel; et ce complément c'est le mouvement!

De ceci il résulte qu'une exposition du théâtre, pour être complète, devrait présenter d'une part les espaces destines au mouvement; de l'autre le mouvement qui a inspiré et conditionnè ces espaces; l'un sans l'autre reste fragmentaire. Or, le mouvement d'un côté et l'espace de l'autre ne sont pas encore du théâtre. C'est de leur rencontre et de leur fusion que jaillit l'é-

tincelle qui allume la vie scénique et en propage le feu. Cela seul est capable d'entraîner la conviction de tous. De plus, l'on ne peut guère s'imaginer le mouvement sans l'espace, et nous aurions ainsi deux expositions en une: d'un côté les salles destinées à l'architecture, aux installations techniques, aux décors, maquettes et costumes; de l'autre les grandes salles agencées pour la composition changeante de l'espace à trois dimensions et à l'échelle du corps humain. Les premières salles seraient permanentes; les autres, accessibles pendant les heures de démonstrations vivantes et de représentations, animées par des acteurs, chanteurs, danseurs.

Arrêtons nous un moment à ces dernières salles. Elles constitueront la justification et l'explication des sacrifices très sensibles, consentis dans les salles de dessins et maquettes. Le visiteur aura été surpris devant l'exposition des espaces inanimés, il éprouvera le besoin salutaire d'un complément, et ce sentiment de vide sera pour lui le commencement de la sagesse! Il faut le lui faire éprouver. Alors, l'ouverture des salles où l'animation de l'espace mort et la fusion des deux éléments en une synthèse vivante se consommera sous ses yeux — le sortira du doute et sera pour lui la libération d'un long préjugé. A lui seul il n'aurait probablement pas cru cette union possible; il fallait le témoignage de ses yeux. Nous, professionnels, nous sommes dans l'obligation de lui en offrir le moyen.

Dans mon ouvrage: *L'œuvre d'art vivant,* j'ai étudié la conformation que l'espace doit prendre pour s'associer aux formes et aux mouvements de l'être vivant; et j'en ai conclu que l'espace ne participe pas à la vie du corps s'il épouse ses formes, mais, au contraire, en leur opposant une résistance. A cet effet, la composition de l'espace ne disposera que d'un petit nombre de lignes. Ce seront: l'horizontale, la verticale, l'oblique (plan incliné) et leurs combinaisons, tel, par exemple, l'escalier qui offre

au corps un genre de complicité à laquelle aucune autre combinaison ne peut prétendre. Cette simplicité permet au matériel une forme maniable. Ce seront des plots de dimensions variées et soigneusement mesurés dans le but de se combiner et s'emboîter entre eux et construire ainsi des escaliers, des terrasses, des plans inclinés, soutenus, s'il le faut, par des piliers également à angles droits, des tentures perpendiculaires, des paravents etc.; tout un jeu de plots basé sur les formes rectilignes par opposition aux contours arrondis du corps, aux courbes trajectoires des mouvements. Ces constructions peuvent se modifier sans autre appareil qu'une main d'œuvre intelligente et bien renseignée. Ajoutons que la démonstration sera d'autant plus concluante que la couleur et le costume seront uniformes, pour laisser la parole entière à l'espace et aux mouvements seuls, et ne pas occuper les yeux par des éléments après tout secondaires. Les plots seront tendus de toile de bâche; les costumes seront élémentaires, soit un maillot noir sur le corps nu, laissant le cou, les bras, les jambes et les pieds découverts et nus (c'est le costume d'étude pour la Rythmique Dalcroze); ou bien, dans les mêmes conditions, une courte tunique. Pour ces démonstrations l'éclairage tombera exclusivement d'en haut, dans le but de faire nettement valoir les formes du corps en mouvement et la construction plastique du décor. Donc jamais de rampe! L'expérience a prouvé qu'il était bon de tamiser et répandre régulièrement la lumière au moyen d'une mousseline teintée de jaune-or. Les changements dans ces praticables se feront sous les yeux du spectateur; car, ici, le rideau ne trouve pas son emploi puisque nous voulons démontrer et non pas cacher. — Toute cette disposition est celle de l'institut Jacques Dalcroze. — Les derniers jours de l'exposition, l'on pourra tenter des représentations positives, en observant toujours la simplicité obligatoire. L'on pourrait même s'enhardir encore jusqu'à représenter des pièces dont

la tenue ne serait pas en contradiction trop flagrante avec le principe adopté.
Ces salles de synthèse seront un terrain d'expérience; car l'art de la mise en scène restera toujours empirique; elles deviendront aussi une pierre de touche pour l'art dramatique; et les auteurs y trouveront des renseignements précieux; l'exposition de ce travail les entraînera certainement à y participer; et de là à une entente féconde avec les spectateurs il n'y aura qu'un pas! L'exposition du théâtre sera devenue un organisme vivant! La place manque, ici, pour développer un tel sujet; que l'on me permette, avant de terminer, de mentionner certaines données indispensables à la réforme de l'art dramatique et que j'ai déjà mentionnées dans: L'œuvre d'art vivant, qui se trouve ici au salon de lecture.
Pour entrer dans le domaine de l'art, nos mouvements ont à modifier leurs durées successives; cette transposition ne saurait aller arbitrairement; elle doit donc émaner d'un principe dont nous puissions accepter la tutelle. Actuellement, nous ne possédons que la musique à cet effet; elle est l'expression indubitable de notre âme, et par conséquent, issue de notre plus secret vouloir. Il est donc indispensable d'en transfuser les éléments par le rythme, dans notre organisme. Jacques Dalcroze, on le sait, en a découvert le procédé. Sa Rythmique corporelle procède de l'intérieur à l'extérieur, sans chercher son inspiration au dehors d'elle même. La beauté de ses exercices n'est qu'un résultat naturel; et c'est ainsi qu'elle seule peut instaurer l'équilibre esthétique de notre être intégral. Sous sa discipline notre corps devient un instrument merveilleux aux ressources infinies. A son contact l'espace s'anime et participe aux proportions vivantes du mouvement: la fusion représentative est ainsi consommée. — L'on me demandera quels rapports peuvent bien exister entre ce phénomène et nos théâtres modernes. C'est justement en nous occupant de réfor-

mer la mise en scène que tout le problème de l'art dramatique se remet en question; car il est clair que l'un et l'autre sont étroitement solidaires. L'une des erreurs actuelles est de vouloir réformer l'un sans rien changer à l'autre; et même d'appliquer de nouveaux principes à des pièces qui ne les comportent aucunement. Du reste, combien de nos directeurs de théâtre ne mettent-ils pas sur la scène des pièces auxquelles ils n'auraient jamais songé sans ce seul prétexte! L'émancipation du corps nous a libérés au point de vue représentatif, mais pas encore en ce qui concerne l'art dramatique lui-même. Nous vacillons, écrasés sous le bagage du passé, sans oser encore le secouer complètement, et troublés par les possibilités nouvelles qui ont devancé le dramaturge. Par exemple la valeur expressive de l'escalier a été reconnue, et certains directeurs en mettent partout, sans le moindre discernement. L'on a même placé, dernièrement, une orgie romaine tout entière sur un escalier; terrain mal choisi pour l'exercice de la volupté! — La période est de transition, et pour la dominer il faut en prendre nettement conscience. Nous savons, actuellement, que les mouvements, les formes, les lignes, la lumière et les couleurs sont à notre disposition; les dogmes de l'ancienne mise en scène sont renversés; mais nous n'avons pas encore réalisé combien ils avaient pesé sur la conception même de notre production dramatique et lui ont suggéré ou imposé des formes toujours les mêmes.

Toujours le cadre fatidique de nos scènes veut dominer notre imagination; et cela va si loin qu'un spectacle sans spectateurs nous paraît dépourvu de sens; comme si la vie artistique du corps vivant devait nécessairement s'exhiber! La convention très arbitraire de nos salles et de nos scènes, les unes vis-à-vis des autres, nous en impose toujours! — Si l'on veut bien y réfléchir, tout dans le développement de la vie moderne tend vers une transformation du théâtre, — de l'idée même que nous nous en

faisons; et le cinématographe exerce, là du moins, une influence salutaire. Aussi avons nous tort d'affecter les mêmes édifices à la fois au répertoire courant et aux recherches nouvelles; leur cadre rigide opère par suggestion un retard très sensible aux résultats de nos efforts vers la liberté. Abandonnons donc ces théâtres à leur passé qui s'en va mourir, et construisons des édifices élémentaires destinés simplement à mettre à couvert l'espace où nous travaillerons.

Pas de scène, pas d'amphithéâtre; seule une salle nue et vide, et qui attend...; partout des dégagements pour entreposer les praticables; une installation complète d'éclairage. Voilà pour le côté inanimé. De l'autre, des acteurs, des chanteurs, des danseurs, des rythmiciens, des auteurs, des musiciens et des artistes, tous de bonne volonté, offrant leurs talents à l'œuvre nouvelle, sans pour cela porter préjudice à leurs devoirs professionnels, et se réunissant selon les besoins de la cause pour diriger, suggérer ou exécuter selon les facultés de chacun. Lorsque nous nous sentirons assez forts pour une démonstration convaincante il sera facile d'installer des gradins de fortune pour un public curieux de s'instruire; et ce public se trouvera tout naturellement porté à collaborer de ses conseils et de ses bons services. Peu à peu nous en arriverons à concevoir — avec lui sans doute, — des spectacles nouveaux qui s'enchaînent, et à étendre ou restreindre momentanément l'importance ou l'étendue de tel moyen d'expression en faveur de tel autre; et ce terrain d'expérience deviendra comme la pépinière d'un art dramatique dont aucune convention injustifiée ne viendra plus entrâver le développement. Et l'on peut parfaitement prévoir des spectacles dont le public prendra sa part, soit en musique soit en action, et devant lesquels ne resteront inactifs ou muets que ceux que l'âge ou les infirmités retiendront sur leur siège de spectateur. L'art, alors, vivra parmi nous!

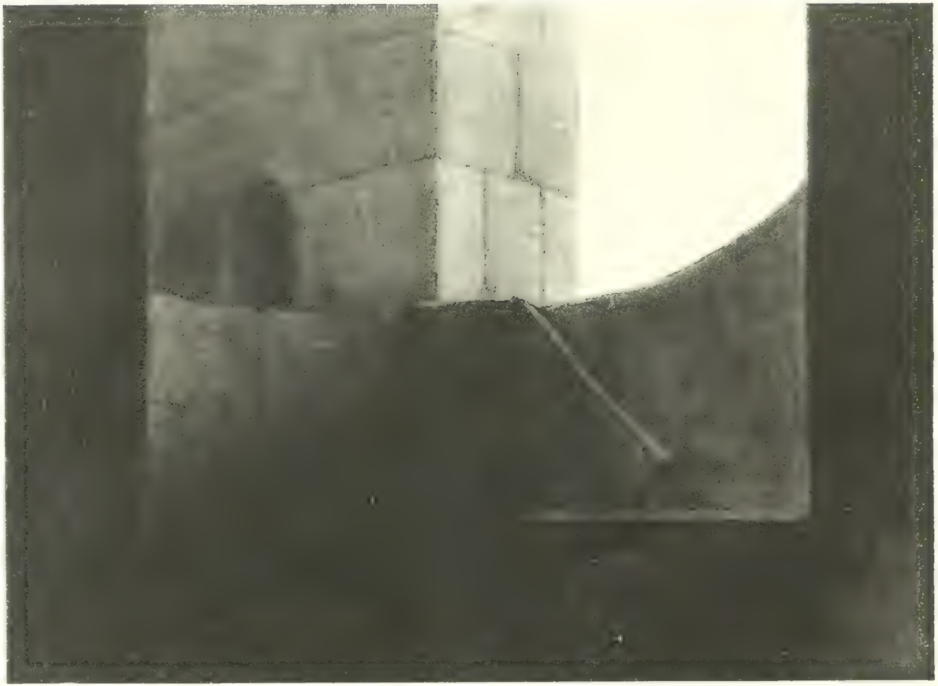
C'est cet art là que tous nos expositions doivent préparer; c'est à lui que tous nos efforts doivent tendre, dans quels domaines qu'ils s'exercent. Et nous saurons alors que l'art, dans sa forme la plus noble est un geste de subordination réciproque dépassant de beaucoup nos aspirations étroitement personnelles. — L'influence d'une semblable institution ne peut pas être mesurée; elle s'étendra sur toute notre culture pour en être le régulateur et la vivifier. Le peintre, le sculpteur, le poète, ne chercheront pas à exprimer dans leurs œuvres ce que l'art vivant peut seul réaliser; et les auteurs et artistes, occupés dans notre salle, se garderont d'emprunter aux beaux arts et à la littérature les motifs que le mouvement contredirait. Le goût du public en sera épuré; cela éclairera son jugement et le rendra propre à collaborer toujours davantage et plus efficacement au grand œuvre. Ceci est un rêve d'avenir! Pourtant, rien n'empêche qu'il se réalise un jour si nous commençons dès maintenant à préparer son avènement. Les expositions du théâtre prennent un caractère d'avant-garde; et ce sont moins les metteurs en scène que les auteurs qui souffrent encore du poid des traditions mortes, et d'une routine invétérée. En effet, nous l'avons dit, la conception du théâtre doit s'affranchir; nos dramaturges ne réalisent pas encore leur liberté et continuent à tenir le théâtre en suspicion, ou à s'y soumettre passivement. Comment leur en vouloir? C'est donc à nous, metteurs en scène, qu'incombe le soin de les convaincre, et nos projets devraient tous témoigner d'une bienheureuse émancipation!

# C A T A L O G U E

1 — Parsifal. I acte : La Forêt sacrée.
2 — Parsifal, II acte : Le Donjon de Klingsor.
3 — Parsifal, III acte : La Prairie en fleurs.
4 — Siegfried, I acte : La demeure de Mime.
4 bis — Siegfried, I acte : Entrée de Wotan.
4 ter — Siegfried, I acte : Récit de Mime à Siegfried sur la peur,
5 — L'or du Rhin : Walhall.
6 — L'or du Rhin : Walhall au lever du Soleil.
7 — L'or du Rhin ; Walhall avec d'autres praticables.
8 — L'or du Rhin : Autres praticables.
9 — Roche des Walküres.
10 — Roche des Walküres, à l'approche de Wotan.
11 — Roche des Walküres, après l'arrivée de Wotan.
12 — Roche des Walküres : Fin du III acte - Brünhilde est à droite sur la rocheplate, en silhouette.
13 — Walküre, III acte : Les Walküres au lever du rideau.
14 — Walküre, III acte : Approche de Wotan.
15 — Walküre, III acte : Arrivée de Wotan.
16 — Walküre, III acte : Départ de Wotan.
17 — Esquisse pour le II acte de la Walküre. Les éléments qui souffrent restent dans l'ombre de gauche.
18 — Grotte funèbre, pour une Antigone.
19 — Dans la forêt de Brocéliande. Fantaisie musicale et plastique, exécutée à Genève.
20-25 — » » »
26 — Orphée, de Glück : Les Champs-élysées, pour la rythmique.
27 — L'atelier de Prométhée ; I acte d'un grand spectacle rythmique.
28 — L'île heureuse, où s'est enfui Prométhée avec les hommes qu'il a créé. II acte.
29 — L'atelier de Prométhée détruit. Prométhée est enchaîné directement au dessus. Hercule le délivre. Prométhée se dresse, alors, et appelle l'humanité à la lumière. III acte.
30 — Echo et Narcisse. Poème rythmique exécuté à Genève.
31-44 — Espaces rythmiques ; dans le but de créer un style pour le corps humain, sans idée dramatique.



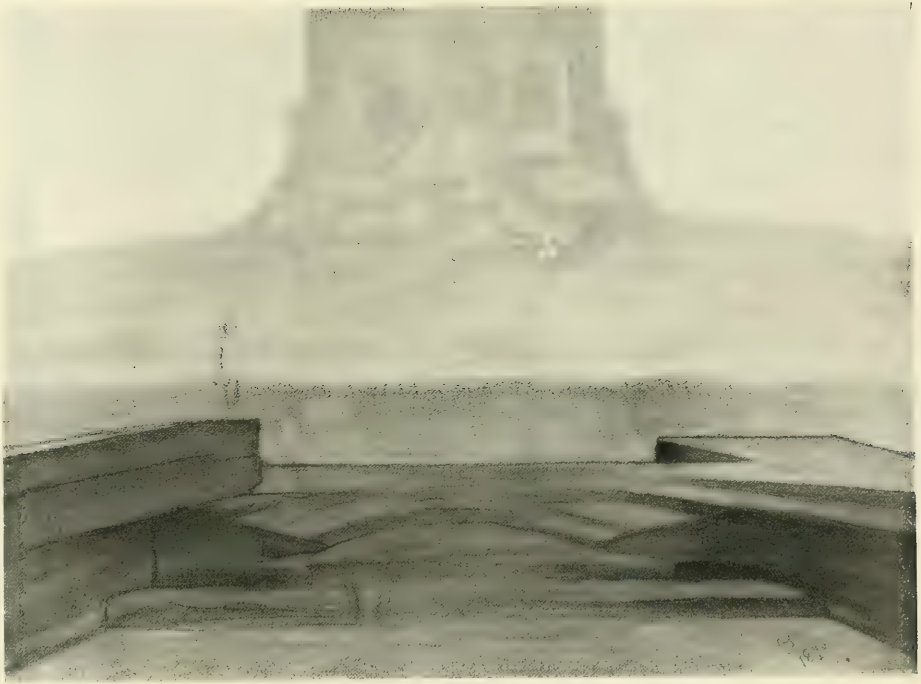
1. - Parsifal, I acte — La forêt sacrée



Parsifal, II acte — Le Donjon de Klingsor



5. - Parsifal, III acte — La prairie en fleurs



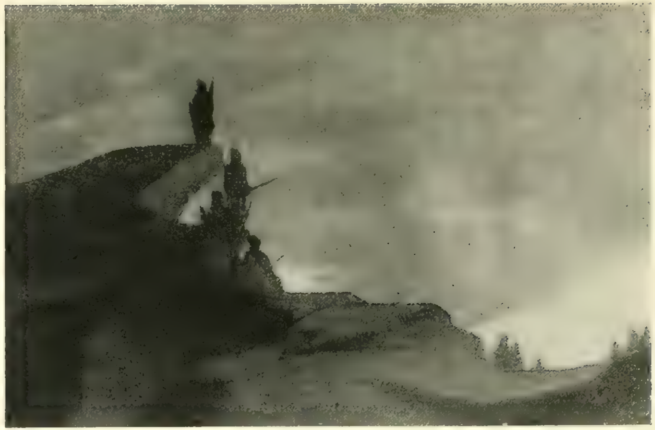
5. - L'or du Rhin — Walhall



9. - Roche des Walküres



10. - La Roche des Walküres



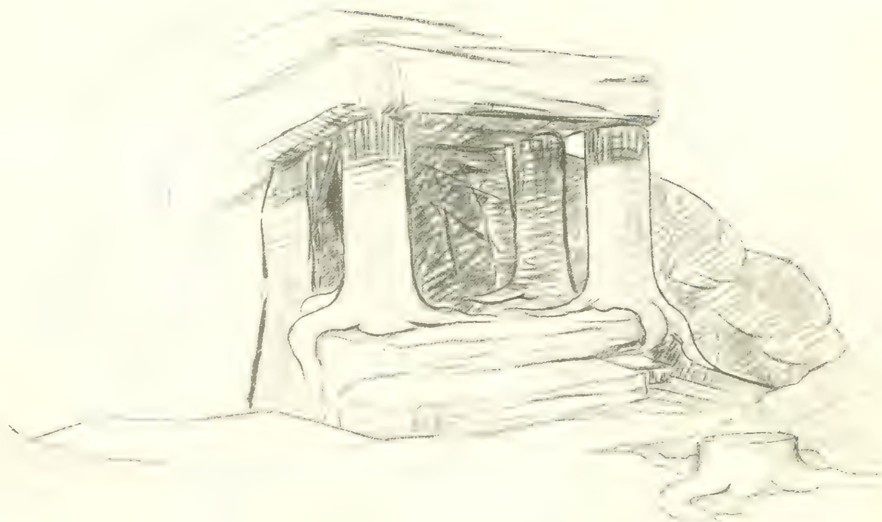
15. - Walküre, III acte — Les Walkūres au lever du rideau



14. - Roche des Walküres — Approche de Wotan

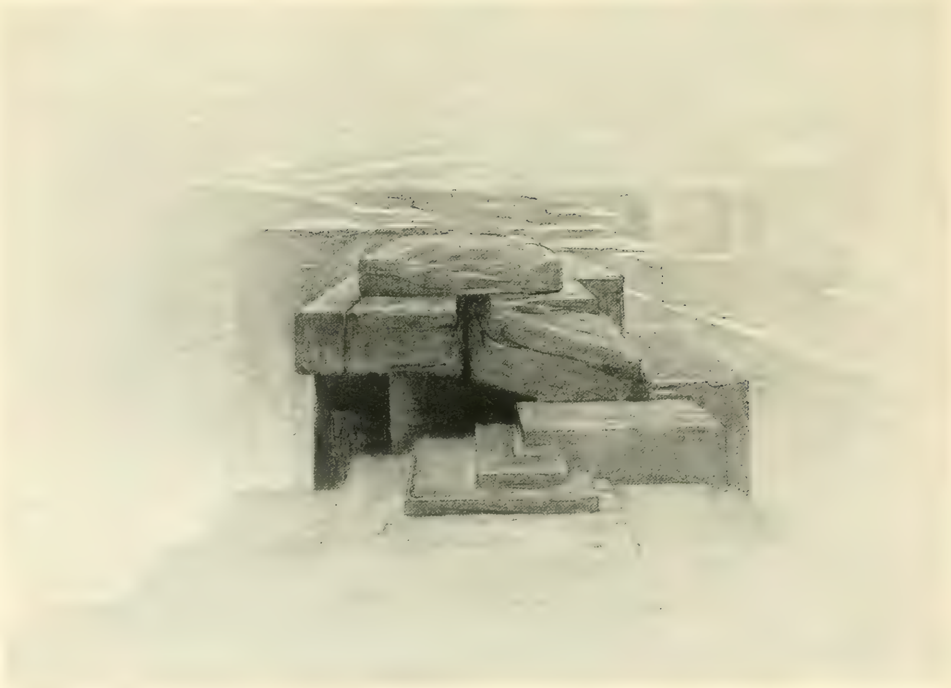


26. - Orphée de Glück Champs-élysées



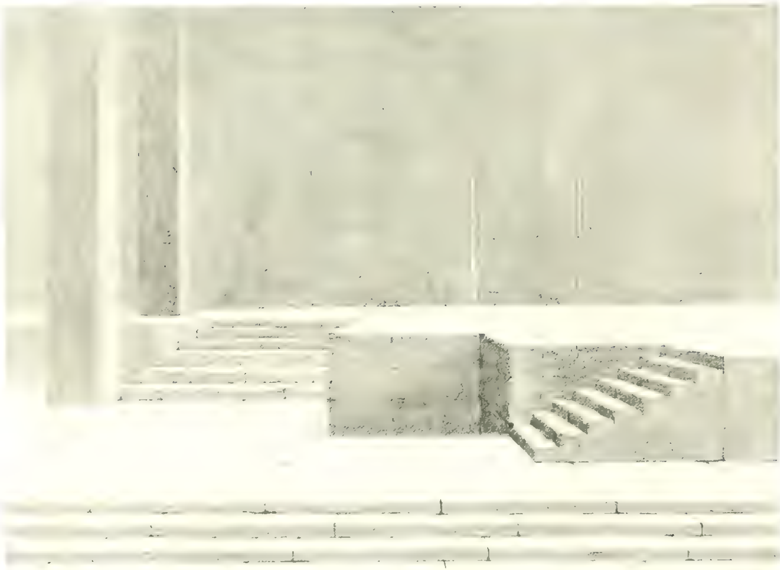
[illegible] - Prométhée, I acte

Atelier de Prométhée



29. - Prométhée, III acte

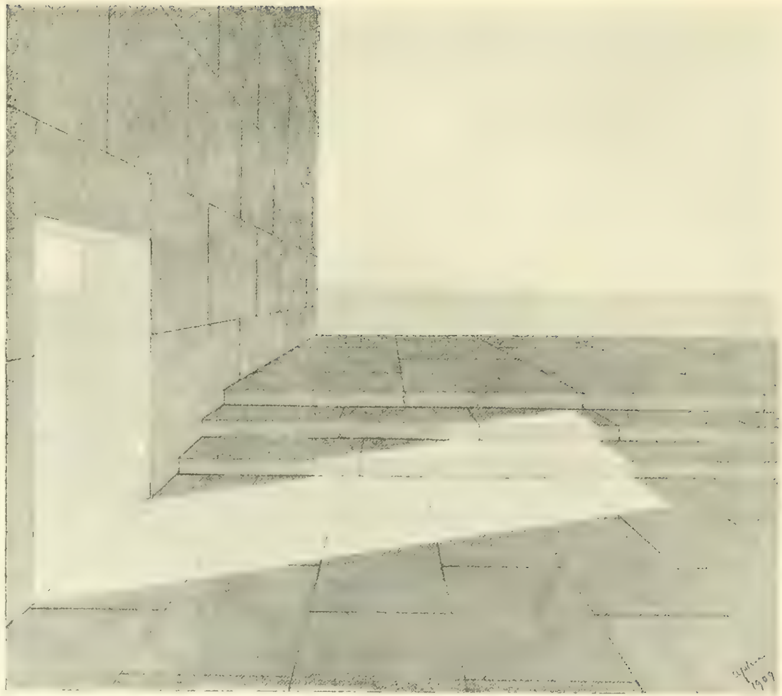
Atelier détruit



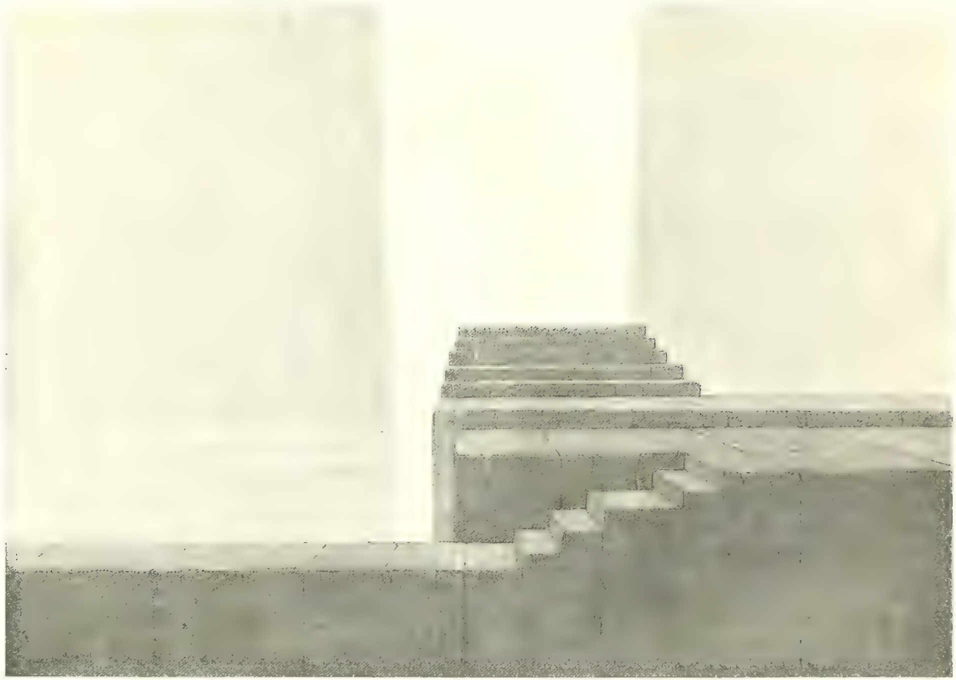
50 - Echo et Narcisse



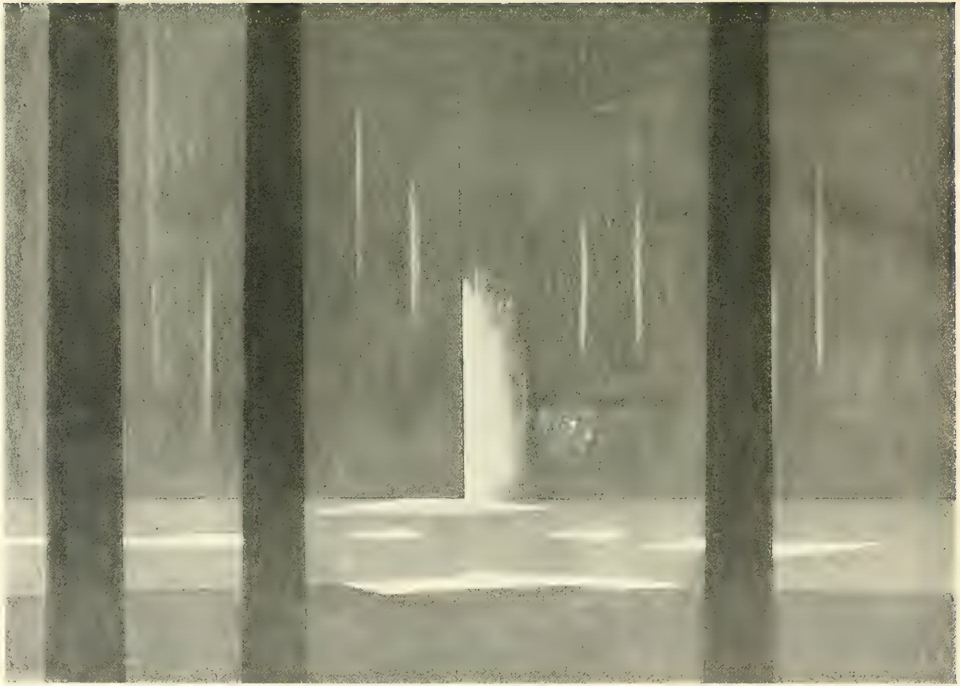
51. - Espace rythmique



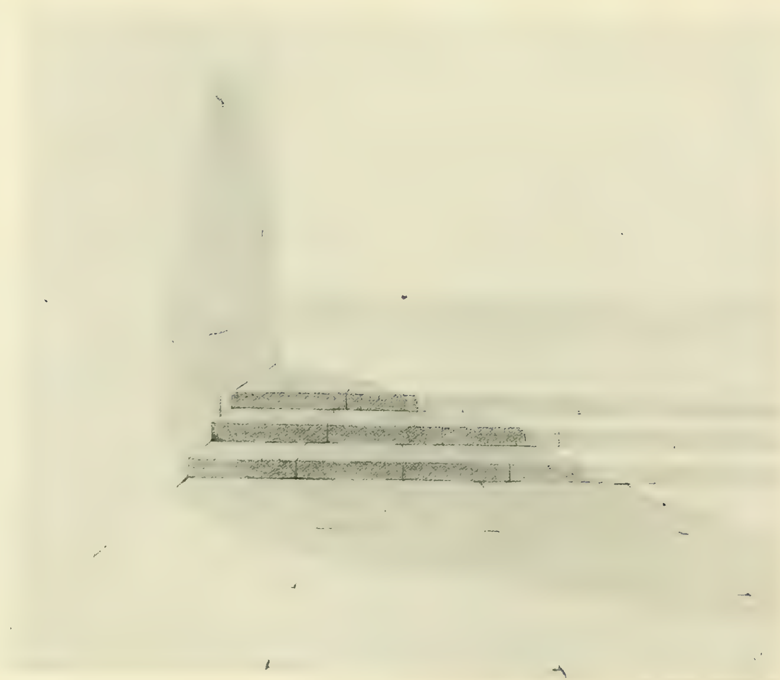
35. - Espace rythmique



52. — Espace rythmique



55. - Espace rythmique — La clairière



36. - Espace rythmique

L'ombre du cyprès

ARTI·GRAFICHE
PIZZI·E·PIZIO
MILANO